

البنية التكرارية وأفق التوقعات: قراءة في عينية الحادثة

يوسف محمود عليجات*

ملخص

تتوسل هذه الدراسة بطروحات نظرية التلقّي ومفاهيمها الفكرية من أجل قراءة جديدة لنصّ شعري جاهلي، نموذج عينية الحادثة.

وتنقسم الدراسة الآتية إلى محورين أساسيين هما:

أ. نظري: وفيه يبرهن الدارس فاعلية التكرار في تحقيق مفهوم الانسجام النصّي؛ ومن ثمّ فحص الأثر الذي يسهم فيه التكرار في ضوء ارتباطه بمصطلح مهمّ في نظرية التلقّي هو "أفق التوقعات".

ب. إجرائي: ويكشف هذا الجانب عن الأبعاد النسقيّة التي يثيرها التكرار بوصفه فجوة نسقية، وملحاً أسلوبياً في قصيدة الحادثة.

وقد برزت في إطار هذه البنية التكرارية موضوعات محورية هي: الظعينة وأفق الاندهاش الذكوري، والقبيلة وإكراهات الزمن، والذات العاملة وأسطورية التجربة.

الكلمات الدالة: التكرار، أفق الانتظار، الفجوات النسقيّة، الحادثة، العينية.

المقدمة

سبيل التنويه به، والإشارة إليه بذكر إن كان في مدح...، أو على وجه التوجّع إن كان رثاءً وتأبيناً" (ابن رشيق، 1981).

فالموضوعات التي يثيرها ابن رشيق، هنا، بوصفها محفزة وباعثة على التكرار تؤدي، وظيفياً، إلى خلق وحدة الموضوع في إطار البنية النصيّة؛ ذلك أنها تتضمن انفعالات نفسية يحرص الشاعر على توصيفها وبرهنتها في إطار فضاء شعري متماسك. وهذا يتفق مع ما ذهب إليه إدوارد سعيد Edward Said، حينما بيّن أن التكرار يتضمن التجربة الإنسانية بشكل ما، كما أنه يشكل إطاراً يجسد حقيقة تمثيل الإنسان لذاته (Edward, 1983).

ووفقاً لهذا التصوّر، يمكننا القول إن التكرار في النصّ الشعري يشي بالنمذجة الموضوعية المؤسّطة التي تضمّر إشاراتٍ وأنساقاً ذات كيفية متوتّرة تؤكّد شعريّة النصّ؛ ذلك "أنّ النصّ هو - في آن واحد، تجسّد لغوي لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب، أي أنّه هو بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب، لا في كليّته وحسب بل على مستوى مكوناته اللغوية أيضاً" (كمال، 1987).

ويشكل التكرار بوصفه بنية نصيّة محفزة للتوتّر فجواتٍ نامية تستوجب تفاعلاً معرفياً من قبل المتلقّي العارف قصد فحص ما تثيره هذه الفجوات من دلالات وتوقعات في بنية الخطاب.

البنية التكرارية وأفق التوقعات: مهاد نظري

يسهم التكرار repetition، بنيويّاً، في إكساب النصّ الشعري ضرباً من الانسجام Harmony الذي يجعل النصّ بناءً متماسكاً ذا نظام إشاري خاص.

ومن الدلالات الطريفة التي تختزنها الذاكرة المعجمية العربية حول التكرار، التي تبدو على تماسّ صريح بمفهوم النظام الإشاري ما أورده صاحب اللسان حول التكرار بقوله: "وَكَزَّرَ الشَّيْءَ وَكَزَّرَهُ: أعاده مرّةً بعد أخرى. والكزّر: الرجوع على الشيء، ومنه التكرار؛ والكزّة: البعث وتجديد الخلق بعد الفناء" (ابن منظور، د.ت).

فالتكرار، إذن، يقترن بمفاهيم أساسية ذات علائق جذرية ببنية النصّ أهمها: الإعادة والتجديد والخلق التي تحوّل النصّ من الإبهام / العدمية إلى الحيويّة / الحياة.

وإلى هذا المعنى يذهب ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) عندما يقول: "ولا يجب للشاعر أن يكرّر اسماً إلاّ على جهة التشوّق والاستعذاب، إذا كان في تغزّل أو نسيب...، أو على

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الأردن. تاريخ استلام البحث 2014/10/13، وتاريخ قبوله 2014/12/16.

وحسبما تبدو علاقة السؤال بالجواب، والمشكلة بالحل (Hanz, 1990).

ولذلك يستنتج الناقد روبرت هولب Robert Holub أن مصطلح أفق التوقعات، يشير إلى نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات؛ وإلى نظام من العلاقات، أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص (روبرت، 2000).

وبما أن النص الأدبي حادثة جمالية ثقافية؛ وبما أنه أيضاً نظام من الإشارات أو العلاقات / العلامات النسقية؛ فإن الناقد المختلف وانطلاقاً من طروحات نقاد نظرية التلقي يجترح في هاته الدراسة مفاهيم جديدة وأساسية هي: المسافة النسقية، وهي ليست نقيضاً للمسافة الجمالية، بل إن الأخيرة جزء محوري في بنية الأولى أي المسافة النسقية، ذلك أن النسقي يتوسل بالجمالي بغية بناء تشكلاته وتمثلاته. ويرتبط بمفهوم المسافة النسقية مفاهيم حيوية وجذرية هي: الفجوة النسقية، والأفق النسقي، والتوتر النسقي.

فالتسق يتسم، دائماً، بالمخاتلة والتنوع والانشتار، أو بمعنى آخر هو تجلٍ للمحتمل الذري (من الذرة) في بنية الخطاب؛ ولولا هاته الجماليات التي تسمح بها طاقة اللغة لما تمكن النسق بوصفه حضوراً أو تجلياً من الكينونة والتنشيط.

وبناءً على هاته الاحتمالات والتوترات التي يثيرها مفهوم الفجوة النسقية؛ فإن أفق التوقعات أو الأفق النسقي في منظور الدراسة "يكتسب مغزى جديداً، فهو يشتمل - بوصفه بنية تصويرية اجتماعية - لا على المعايير والقيم الأدبية فحسب، بل على الرغبات والمطالب والطموحات كذلك، ومن ثم فإن العمل الأدبي يستقبل ويقوم في ضوء خلفية من الأشكال الفنية الأخرى، وفي ضوء خلفية من تجربة الحياة اليومية كذلك" (روبرت، 2000).

إن قراءة الفجوات النسقية في بنية النص الشعري، ومثاله عينية الحادرة، يفرض على الناقد الثقافي فحص الصيغ الأسلوبية، والتشكلات المجازية، والحيل الجمالية والنسقية التي تستأهل كفاية معرفية تسمح بالولوج إلى عالم النص؛ ذلك أن قراءة الشعر، كما يقول روبرت شولز Robert Scholes، تتضمن معرفة خاصة بتقاليده، وتشمل كذلك مهارة تأويلية خاصة (Robert, 1982).

الإجراء: البنية التكرارية وأفق التوقعات: قراءة في عينية الحادرة

يشكل التكرار في عينية الحادرة⁽¹⁾ بنية أساسية وفاعلة تتبثق عليها رؤية وثقوية للوجود الإنساني، مما يجعل هاته

يتحدث الناقد الألماني ولفغانغ أيزر Wolfgang Iser، وهو من أبرز منظري التلقي Reception Theory في مدرسة كونستانس النقدية Konstanz School عما يسمّى بـ الفجوات gaps أو الفراغات blanks أو اللاتحديدات Indeterminacies. ويصرّ أيزر في حديثه هذا على أن النص الأدبي لا يمكن أن يُعَيّن بوصفه حقيقة مرجعية (أي بوصفه وثيقة document)، ولكنّه يمثل النسق بوصفه مؤشراً بنيوياً يحفز على التخيل؛ وعلى أي حال فإن مسألة انبثاق البناء النصي تكون حينئذ ناقصة، ولا بدّ من ملء الفجوات من قبل المتلقي (Elizbeth, 1987).

ويبدو المتلقي، في رؤية أيزر، حرّاً في ملء الفجوات، ولكنه في الوقت نفسه مقيد بفعل الأنساق المرنة الكامنة في النص؛ فالنص يخطّط وينتج والمتلقي ينقض ويبني (Elizbeth, 1987).

ويرى أيزر أن الفجوات في النص يمكن أن تملأ بطرائق مختلفة؛ ذلك أن كل نص له قدرة كامنة لإدراكات مختلفة ومتعددة، ولا يمكن لأية قراءة أن تستنفد إمكانات النص الكاملة التي عادة ما تكون وإلى حدّ لا نهائي ثرية ومتعالية (Elizbeth, 1987).

وأما القطب الآخر في مدرسة كونستانس هانس روبرت ياوس Hanz Robert Jauss فيرى أن النص الجديد يثير في وعي المتلقي أفق التوقعات Horizon of Expectation، ويجعله ملماً بقوانين النصوص السابقة، التي عادة ما تكون متنوعة، ومضبوطة، ومتغيرة بحيث تتم عملية إعادة إنتاجها فقط (Hanz, 1992)، وفي هذا السياق يجذّر ياوس مفهوم المسافة الجمالية Aesthetic Distance، الذي يمثل مسافة بين أفق التوقعات المعطى، وظهور العمل الأدبي الجديد الذي تتجلى نتائج تلقيه في إطار التحول الأفقي، وهذه المسافة الجمالية يمكن أن تقاس، تاريخياً، ضمن الطيف المتعلق بانفعال الجمهور وحصافة النقد (Hanz, 1992).

فالعلاقة بين الأدب والمتلقي، كما يرى ياوس، تكون جمالية مثلما تكون ذات مضمون تاريخي، والمضمون الجمالي يلحظ من خلال الحقيقة التي تشير إلى أن التلقي الأولي للعمل الأدبي يتضمن فحصاً للقيمة الجمالية من قبل المتلقي (Hanz, 1992). ولذلك، فإن أفق توقعات العمل الأدبي تسمح للمتلقي تحديد طبيعتها الفنية من خلال درجة تأثيرها في الافتراضات السابقة للجمهور (Hanz, 1992). وهذا يعني، حسب ياوس، أن تاريخانية الأدب كما تتمثل في طبيعتها الاتصالية والافتراضية لها علاقة بالعمل الأدبي، والجمهور، والنص الجديد الذي يتخذ نموذجاً يمكن أن يُدرك في إطار علاقة الرسالة بمتلقيها،

القصيدة التي حظيت بإعجاب النقاد قدماء ومعاصرين نصاً مفتوحاً يحفل بالتعدد الدلالي والنسقي (عبد الكريم، 2011).

وتسهم الصيغة التكرارية في هذا النص بتحقيق ما يسمى بـ "الانسجام النصي" على المستويين البنائي / المعماري والدلالي، بحيث تبدو الموضوعات النصية المتناثرة والمفككة، ظاهرياً، بالنسبة للمتلقي متآلفة ومتفاعلة في سياقاتها الإشارية.

وفي إطار هذا المفهوم، يمكن للمتلقي المختلف قراءة الأبعاد التي يسمح بها أفق الانتظار للبناء التكراري في عينية الحادثة (بحر الكامل) من خلال الفجوات النسقية / مسافات التوتر التالية (المفضل، 1964):

أولاً: الطعينة وأفق الاندهاش الذكوري (الأبيات 1-8).

ثانياً: القبيلة وإكراهات الزمن (الأبيات 9-15).

ثالثاً: الذات العاملة وأسطورية التجربة (الأبيات 16-31).

وتتجدل هاته الثيمات ذات السمات الإنسانية: "الطعينة/ الأنثى، والقبيلة، والذات الشاعرة، في بنية النص الشعري لتكون قضية جدلية ينشغل الحادثة بمعالجتها توصيفاً وتشريحاً وترميزاً؛ فتولد، بالنتيجة، موقفاً أو فلسفة تجاه المعايين والمحسوس.

الطعينة وأفق الاندهاش الذكوري

ثمة نصوص، لا حصر لها، في الشعر الجاهلي تضمنت صورة الطعينة بوصفها مشهداً باعثاً على الانفعال والتوتر (وهب، 1979؛ وحسن البناء، 1998؛ ويوسف، 2009؛ وعبد العزيز، 2013).

وترد رحلة الطعينة / الطعائن بصيغ لفظية صريحة ومباشرة في هاته النصوص كما نلاحظ في كثير من القصائد الجاهلية، ولكن من اللافت في عينية الحادثة أن الطعينة لا ترد بصيغة لفظية واضحة في مقدمة القصيدة؛ بيد أنه يمكن استنتاج فكرة الرحلة الطعينية من خلال القراءة الفاحصة للمكونات البنيوية في هاته القصيدة بصورة شمولية، وهذا يشي، من ناحية أخرى، أن الطعينة في نص الحادثة تمثل (شيفرة) غامضة لا يمكن تأويلها إلا في ضوء هاته التفاعلات العلاماتية / النسقية المتناسكة في فجوات النص.

يقول الحادثة (المفضل، 1964):

بَكَرَتْ سُمِيَّةٌ بُكْرَةً فَمَتَّعُوْغَدَتْ غُدُوْ مُفَارِقٍ لَمْ يَرَّعِ⁽²⁾ وَتَرَوَدَّتْ عَيْدِي

لَقِيْنَهَا بِلَوَى الْبُنْيَنَةِ نَظْرَةً لَمْ تُقْلِعْ⁽³⁾ وَتَصَدَّقَتْ حَتَّى اسْتَبْتَكْ بَوَاضِحٍ
صَلَّتْ كَمُنْتَصِبِ الْعَزَالِ الْأَتْلَعِ⁽⁴⁾

وَبِمُقْلَتِي حَوْرَاءَ تَحْسِبُ طَرْفَهَا

وَسَنَانٍ، حُرَّةٌ مُسْتَهْلٌ الْأَدْمَعِ⁽⁵⁾

وَإِذَا تُتَازَعُكَ الْحَدِيثَ رَأَيْتَهَا

حَسَنًا تَبَسُّمُهَا، لَنِيذِ الْمَكْرَعِ⁽⁶⁾

بَغْرِضٍ سَارِيَةٍ أَدْرَتْهُ الصَّبَا

مِنْ مَاءٍ أَسْجَرَ طَيِّبِ الْمُسْتَنْقَعِ⁽⁷⁾

ظَلَمَ الْبِطَاحُ لَهُ انْهَالُ حَرِيصَةٍ

فَصَفَا النُّطَافُ لَهُ بُعَيْدَ الْمُقْلَعِ⁽⁸⁾

لَعِبَ السُّيُولُ بِهِ فَأَصْبَحَ مَأْوُهُ

غُلًّا تَقَطَّعَ فِي أَصُولِ الْخِرْوَعِ⁽⁹⁾

تتشابك المرأة: الطعينة / سمية بوصفها لازمة تكرارية وواسمة أسلوبية مع الموضوعات الأخرى المشكلة لبنية النص، وهذا التشابك يجعلها تمثل موضوعة مركزية، وفضاءً إشارياً كاشفاً، إذ تتحدد ملامح الطعينة في هاته القصيدة بفعل حركيتها الباعثة على الدهشة، والتي يجسدها الاسم العلامي (سمية).

فقد كانت النماذج الطعينية في النص الشعري الجاهلي في حركياتها تعتمد الوصف وتتجاوز التحديد الاسمي، ولعل المفارقة التي يحدثها هذا النص تكمن في تغايرها الكلي مع تلك النماذج، إذ تسهم حالة الانفعال في جعل الحادثة يوثق هوية طعينته / سمية.

وتشير الدلالة المعجمية للاسم / سمية إلى أنه متعلق بمعاني التفرد والسمو والعلو، ولهذه المعاني المتفردة دلالات فيضية في نفس الشاعر دفعته إلى تصوير عالم سمية وما ينطوي عليه من جماليات وتوترات (ابن منظور، د.ت).

وتتجسد حركية المرأة الطاعنة في المقطع الأولي من النص من خلال سلسلة من الأفعال الماضية التي ترصد رحلة سمية، وتؤكد في الوقت ذاته اكتمال الحدث على المستوى الزمني "بكرت سمية...، وغدت غدو مفارق...، وتصدقت حتى استبتك...".

وتشير القيمة الدلالية لهاته الأفعال، أسلوبياً، إلى أن حدث الارتحال بالنسبة للأنثى أضحي حتمياً، وأن مفارقتها كانت نتيجة إرادة وتصميم فهي توطر زمنية الرحلة "بكرت" بذكاء، لتكون هاته الزمنية مخادعة غير معلومة أو محسوسة حتى تتحقق لها سمة النجاح "وغدت غدو مفارق لم يربع".

إن هاته الحركة المفاجئة التي تباشرها الطعينة تسمح بانفتاح الذاكرة الشعرية على صورة المرأة المثل التي تجعل تعلقات الرجل بها تندرج في إطار الروحي والسامي.

فالعالم الذي تنتمي إليه سمية / الطاعنة عالم جمالي يبعث على الدهشة والمتعة "فتمتع"، وإعمال الفكر في المراقبة والترصد "وتزودت عيني غداة لقيتها...، نظرة لم تُلْعَ".

كما أن انجذاب الشاعر إلى عالم سمية تسوغه هاته

المتفرد، ومن هنا يعكس "الحديث" الذي يصفه الشاعر بالحسن صورة الفكر لدى سمية.

إن تفاعل الحادرة مع أسطورية الجمال الأنثوي دفعة إلى الانفتاح على موضوع جديد يحضّ المتلقي على تفكيك شيفراته انطلاقاً من معطيات الصورة التشبيهية المتعلقة بالأنثى.

لذا فإنّ تحول الشاعر وانصرافه إلى توصيف المشهد المطري "بغريض سارية أدّرت الصبا..." لحظة انغماسه وتلذّذه بعالم سمية، يولد لدى المتلقي انتظارات لا بد من تأويل آفاقها في ضوء سؤال جوهري: ما الواشجة التي تربط بين العالمين: عالم سمية وعالم المطر الجديد؟

تظهر القراءة الفاحصة للعالمين أو المشهدين أن عامل الحركة يتجلى في المشهدين بوصفه عنصراً مشتركاً وفعالاً على المستوى النسقي.

فمثلاً كانت حركية الأنثى/ سمية مؤثرة في نفسية الشاعر كما رأينا، فإن حركة السارية/الغمامة تبعث على الاندهاش والإعجاب أيضاً.

فالغمامة تشغل الفضاء الزمني بداية (أدّرت الصبا...)، ونهاية (لعب السيول به...)، كما أنها تندمج، وعباً، بالصورة الذهنية لدى المجموع الإنساني بفعل المفردة العلاماتية "الصبا"، لتكون هاته الغمامة، بالنتيجة، مولدة للفكرة، المائية المفاجئة التي تغير ملامح الأرض/ المكان "ظلم البطاح له انهلال حريصة"، مما يؤدي إلى انبثاق حياة جديدة تضجّ بالحركة والفاعلية:

لَعِبَ السَّيُولُ بِهِ فَأَصْبَحَ مَأْوَهُ

غَلّاً تَقَطَّعَ فِي أَصُولِ الْخُرُوعِ

تمثل الغمامة، هنا، قناعاً للطعينة سمية بفعل اتساق الحركية والمشهد. فإذا كانت رحلة سمية فجائية في فضاء الزمن الليلي، فإن حركة الغمامة، كما نلاحظ، جاء كذلك ليلية، ومثلما جسدت سمية في حضورها صورة للحياة أو الفردوس الأرضي، فإن الغمامة ذاتها تسمح بانقلاب جذري في بنية المكان الأمر الذي يفضي إلى صورة غير مألوفة للحياة.

ولذلك تتمظهر حدود التماهي بين الصورتين: سمية/ الماء، وتنتاسج خيوط الاندغام فيما بينهما وفقاً للمنظور الآتي:

الخاصيات المدهشة التي تمتلكها الأنثى: خاصية المراوغة بغية تخطي الزمكان: بكرت... بكرة، مفارق لم يربع... غداة لقيتها بلوى البنينة...، وخاصية السبي الذكوري/ التحويل "وتصدفت حتى استبتك بواضح..."، وهو ما يحيل، ضمناً، إلى ميدوزا تلك المرأة التي تحول كل من تنظر إليه حجراً⁽¹⁰⁾ (إمام، 1995)، وخاصية الجمال التي تجعل من حدث الفراق إحباطاً بالنسبة للشاعر المتميم "وبمقلتي حوراء... حرة مستهل الأدمع...، حسناً تبسّمها لذيد المكرع".

فالغواية التي تفرضها سمية تجعل الشاعر مستوفزاً ومتربحاً لحركيتها، وهو ما يعكس حالة الخوف والقلق على مصيرها أو تحولها صوب المجهول.

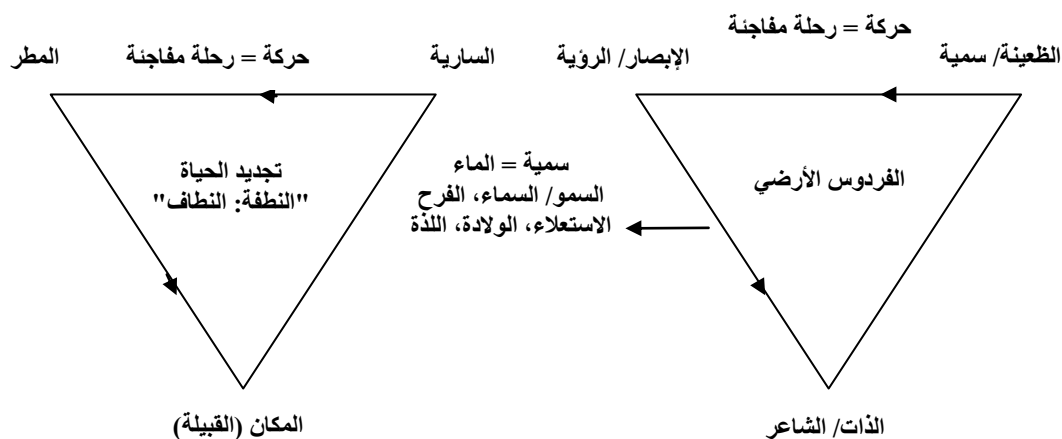
وتعزز حالة التحول/ الانحراف في مفردة، وتصدقت... بوصفها إشارة حكاية تختزل الحدث من حدة هذا الانفعال لدى الشاعر، ذلك أنّ هذا التصدف ينطوي على موقف غامض وغير واضح العلة.

ومن اللافت في هذا المقطع غلبة حاسة الإبصار التي تضمّر دلاليّاً موقفين إنسانيين متضادين، أحدهما تجسده عين الشاعر/ الرقيب الذي تربيته هذه الرحلة المفاجئة لسمية "وتزودت عيني غداة لقيتها..." والآخر يُمثله عالم اللذة/ عالم سمية النزاع إلى الانسلاخ عن عالم الشاعر بصمت مذهل "وبمقلتي حوراء تحسب طرفها...".

ولا شك في أن جماليات العين في الصورتين معاً ترمزان، ضمناً، إلى رؤيتين تتمحوران حول قضية الفراغ أو الفقد الإنساني.

فروية الحادرة جامحة إلى التمسك بهذا المثال/ جنة الفردوس/ الحورية، وحته على التعقل والمحافظة على التوحد والاندماج بالذات والقبيلة، انطلاقاً من فلسفة يقينية مؤداها أن الانسلاخ الأنثوي الجميل عن فضاءات الإنسان والزمان كفيل بتبدده وضياعه، وكأن تكثيف الرقابة البصرية "بلوى البنينة نظرة لم تقلع" في هذه الحالة يكون تعويذة تحمي المحبوبة الراحلة من الشتات.

وأما رؤية سمية، فإنها رؤية أحادية غير ملتزمة بفكر الذات والقبيلة، إنها رؤية تنجح إلى الاستقلال بعالمها الجمالي



وبما أن الصورة التشبيهية تضمّر في بنيتها علائقية أساسية بين الإنساني (عالم سمية) والكوني (المشهد المطري)، فإن هاته العلائقية تشي بمنطقية الفكر الرعوي عند الإنسان الجاهلي في بحثه الدائب عن مواطن الخصب الحياة وهو يواجه تحديات الطبيعة وشروطها القاسية المتمثلة في الجذب والخواء.

وبالتالي، تتجلى، ضمناً، حركية الظعينة سمية وهي حركية سكنية صامتة لتكون بحثاً عن الخلاص من حتمية الجذب باستحداث فعل يغير مسارات الواقع المأساوي، ويؤسس لصورة الفرح الإنساني تماماً كما فعلت السيول التي تمثل نسغ الحياة غللاً تقطع في أصول الخروع، والتي ترمز إلى فعل تطهيري انقلابي من أجل تشكيل ولادة إنسانية، وكذلك زمنية جديدة مغايرة "قصفا النطاف له بعيد المقلع".

القبيلة وإكراهات الزمن

تتمحور رمزية سمية، إذن، حول مفاهيم الأمومة والخصب والحياة بفعل اقترانها بالمائية، وهذا يشي بالموقف الشعوري والانفعالي الذي يدفع الشاعر إلى رفض فكرة التحول الظعيني، ومن ثم البحث عن أدوات ثقافية تسهم في إلغاء هاته الحركية السالبة.

وتمثل القبيلة بوصفها مثلاً لانسجام الذات الإنسانية نسقاً فاعلاً يوظفه الحادرة بغية ترميم الذات المتشارخة اللوابة وهي تواجه تمرّد الظعينة وتصدّفاً.

يقول الحادرة (المفضّل، 1964):

أَسْمِيَّ، وَيَحْكُ! هَلْ سَمِعْتَ بِغَدْرَةِ

رُفَعِ اللّوَاءِ لَهَا بِهَا فِي مَجْمَعِ

إِنَّا نَعِفُّ فَلَا تُرِيبُ حَلِيفَنَا

وَنُكْفُ شَحَّ نُفُوسِنَا فِي الْمَطْمَعِ (11)

وَتَقِي بَأْمِنِ مَالِنَا أَحْسَابِنَا

وَنُجِرُ فِي الْهَيْجَا الرَّمَاحِ وَنُدَّعِي (12)

وَنُحُوضُ غَمْرَةَ كُلِّ يَوْمٍ كَرِيهَةٍ

تُرْدِي النُّفُوسَ وَغَنَمُهَا لِلْأَشْجَعِ

وَنُقِيمُ فِي دَارِ الْحِفَاطِ بَيُوتَنَا

زَمَنًا، وَيَطْعَنُ غَيْرُنَا لِلْأَمْرِعِ (13)

وَمَحَلَّ مَجْدٍ لَا يُسْرَحُ أَهْلُهُ

يَوْمَ الْإِقَامَةِ وَالْحُلُولِ لِمَرْتَعِ (14)

بِسَبِيلِ تَغْرِ لَا يُسْرَحُ أَهْلُهُ

سَقَمٍ يُشَارُ لِقَاؤُهُ بِالْإِصْبَعِ (15)

يكرر الحادرة اسم الظعينة/سمية في مفتتح المقطع الثاني من القصيدة ليشكل لازمة تكرارية، ويؤثر مركزية يفتح من خلالها على ذاكرة الذات المدونة لأمجاد القبيلة.

وليس من شك في أن تكرارية الاسم / سمية تكشف عن صورة للذات الشاعرة التي ما زالت تحت وطأة السبّي الأثنوي، إذ يفصح التكرار الاسمي، هنا، عن تعلق روحي ونفسي بالأنثى فرضته التوترات التي تبلغ ذروة الهذيان.

وعلى الرغم من أن الترخيم "أسمي" يتموضع في النص بوصفه ظاهرة صوتية مألوفة على مستوى اللغة، فإن هاته الظاهرة تحمل في بنيتها دلالات لا متناهية تجعل من الظعينة/القبيلة الراحلة ظاهرة إنسانية ينفعل الشاعر بحيثيات وجودها وينشغل بحركة أفعالها الصادمة، ليعكس التكرار بالنهاية حالة من الهوس والجنون الذكوري بالمؤنث.

ونلاحظ أن النداء التحذيري "أسمي ويحك..." يشكل مفتاحاً أسلوبياً يضيء للأنثى / الظعينة صورة المجتمع الذي ينتمي إليه، وبالتالي تمثل "النحنية" المسيطرة على هذا المقطع من النص حدثاً فاعلاً يتماس فيه الغياب بالحضور، والوهم بالحقيقة، واللاعقل بالنعقل والحكمة. فالحادرة، كما نلاحظ، ينبه

النحنية المكثفة بمحاولة الشاعر الجادة في لفت انتباه الأنتى إلى قيم القبيلة وتعاليمها بوصفها مركزاً، فالقبيلة في رؤيته نموذج للسمو والتعالى والتأخي الإنسانى، إذ تحفظ لأبنائها مكانتهم وعزتهم، وتواجه نوائب الدهر وإكراهات الزمن "ونخوض غمرة كل يوم كريهة" بغية الدفاع عن هاته المؤسسة القبلية (دار الحفاظ).

ويقتعل الحادثة النمذجة السالبة، كما نلاحظ، لتكون رسالة تحذيرية للمثال الطعيني، إذ إن مصير الغادر، كما يبدو، في الوعي الإنسانى مصير سلبي يشوه صورته الجمالية، ويلغى حضوره الإنسانى بفعل هذا العقاب "رفع اللواء لنا بها في مجمع"، والذي يوحي بمعاني اللعنة والطرده والتشهير والتبرؤ تجاه الفرد المسمى إلى فكر المجموع⁽¹⁶⁾ (جواد، 1970).

وإذا كانت حركة الطعينة/ القبيلة سمية تتطوي على غدر يريب الحليف (الشاعر وقبيلته)، فإن الحادثة يعمد إلى دحض هذه المثلبة عن قبيلته باستحداث سمة "التسامي/ السمو: إنا نعرف..."، ذلك أن العفة تمثل نهجاً أخلاقياً قوياً لا يخضع فيه المجموع لسطوة الزمن، كما أن انخراط الفرد في هاته المسألة يجسد خذلاناً لفكرة الحلف أو العقد الاجتماعى.

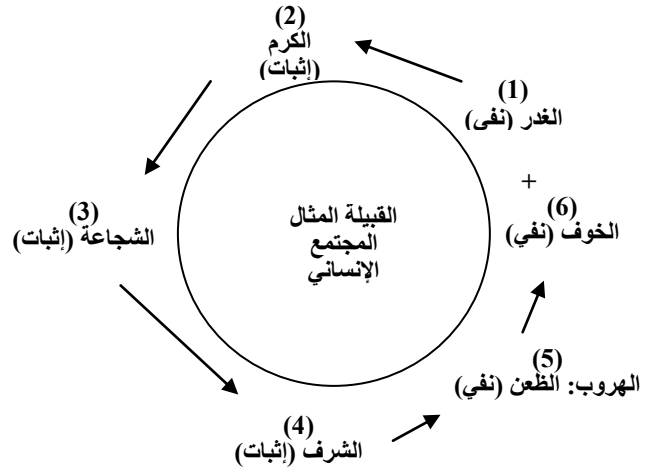
وأما إسهاب الشاعر في الحديث عن موضوعه الشجاعة فإنه مؤشر على سلطة القبيلة وقوتها في القضاء على نموذج الشر الإنسانى: الغدر، والاعتداء على الحسب، والإكراه الإنسانى (الزمنى).

ويسهم الفعل البطولى في خلق مفهوم التغاير بين القبيلة وآخرها، إذا تلغى البطولة فكرة الترحال/ والاستسلام للزمن، أي أن البطولة النحنية تدأب من أجل تحقيق الثبات الإنسانى في فضاء المركز القبيلة، بينما يضحى الآخرون فريسة لإكراهات الزمن وجدلياته "ويظعن غيرنا للأمرع".

وتبدو أفعال القبيلة في هذا السياق منطقية على فكرة الإحياء/ الحياة التي يؤمن الشاعر بضرورتها أو حتميتها، إذ يكون الكرم فلسفة إنسانية في مواجهة الجذب والموت "ونكف شح نفوسنا في المطمع"، مثلما تجدر البطولة إرادةً ونبلاً بقتل الشر: الإنسان والزمن المضادين، فيصبح القتل عملية تطهيرية تنبثق من خلالها حياة القبيلة وشهرتها "ونجر في الهيجا الرماح ونذعي".

إن حركية الطعينة / سمية هي بالمحصلة نقبض لهاته المناقب التي يؤثّلها الشاعر في هذا المقطع النصي، مما يشي بأن التصادم الأحادي (سمية/ القبيلة الراحلة) ضرب من المجازفة والتهور؛ الأمر الذي دفع الحادثة إلى تعطيل حركية الزمن الرحلى السالب من خلال إحداث فكرة تقويض الآخر وقهره بالفعل البطولى:

ظعننّه إلى هذه الصفات الإنسانية النبيلة في قبيلته / مجتمعه، والتي تغدو فكراً مجسّداً لصورة المجتمع المثال في الذهنية الجاهلية:



تدشن هذه الموضوعات الفكرية المتراوحة بين النفي والإثبات أسطورة للقبيلة القوية بفعل الواو الساردة "ونقي بآمن مالنا...، ونجر في الهيجا ونذعي...، ونخوض غمرة كل يوم كريهة...، ونقيم في دار الحفاظ ببيوتنا...، ومحل مجد لا يسرح أهله...".

وتشي هذه المتواليات السردية بتمركز ثقافة المجموع حول حركية العمل الإيجابي في إطار القبيلة من أجل مواجهة الإكراهات الزمنية، وتحقيق معنى الثبات الإنسانى في الفضاء المكانى.

ولذا تتفتح أنساق السرد، هنا، على أفعال إنسانية تؤكد أصالة التجربة وفاعليتها في الحفاظ على الدار / القبيلة: المجتمع "ونقيم في دار الحفاظ ببيوتنا..."، إذ تقصص هاته التجربة عن أفعال تضحية تتضاد بطبيعتها مع فكرة الرحيل/ الطعينة.

وتبرز القراءة الفاحصة لهذا المقطع أن أسلوب النداء "أسمي ويحك...، يمثل دائرة مغلقة بدايتها النفي (الغدر) ونهايتها كذلك النفي (الخوف)، وكأن الشاعر بفعل هذا الطرح الفكرى التنويرى يبين للأنتى / القبيلة الطاعنة أن حركتها السالبة تدرج، ضمناً، في إطار هاتين السمتين.

فتصدفها أو امتناعها عن الإصغاء لصوت الشاعر المتعقل هو في حد ذاته غدر لا يمكن تقبله إنسانياً، لأنه يصور إخلالاً بالميثاق القبلى/ المجتمعى، ورغبة بالنشور عن قانون الوحدة الذي يعكس فكر القبيلة، وهذا ما يؤدي نهاية إلى مصير الرهبة والخوف والاستسلام لزمنية القهر.

ويشي أسلوب الالتفات من خطاب المؤنث "الأنتى" إلى

وَتُخَوِّضُ غَمْرَةَ كُلِّ يَوْمٍ كَرِيهَةٍ

تُرْذِي النُّفُوسَ وَغُئْمَهَا لِلأَشْجَعِ

وَمَحَلَّ مَجْدٍ لَا يُسْرَحُ أَهْلُهُ

يَوْمَ الإِقَامَةِ وَالْحُلُولِ لِمَرْتَعِ

بِسَبِيلِ ثَغْرِ لَا يُسْرَحُ أَهْلُهُ

سَقَمَ يُشَارُ لِقَاؤُهُ بِالْإِصْبَعِ

لقد جاء تأنيب الشاعر لظعنائه في هذا المقطع الشعري حاداً وكأنه بذلك يبتني موقفاً جماعياً رافضاً لمحاولات تفكيك منظومة الحلف القبلي في المخيال الثقافي الجاهلي.

وقد تجلت مظاهر هذا الرفض من خلال هذه الثيمات الفكرية التي فتحت آفاقاً لا محدودة للفجوات والأنساق التأويلية. ولذلك يمكننا القول إن نقد الشاعر المضمير واللامباشر لرحلة سمية جاء مجرداً لها من القيم الإنسانية الفاضلة التي هي محور التصالح بين القبائل في العصر الجاهلي، فالإقامة التي يفتخر بها الشاعر "ونقيم في دار الحفاظ ببيوتنا..." هي في جوهرها نقيض للتحوّل عن المكان والانفصام عن الجماعة، بل إن الصمود الإنساني في الإطار المكاني من أجل التصدي لإحباطات الزمن / الجذب هو ضرب من الوفاء للإنسانية والقداء لها "ومحل مجدٍ لا يسرح أهله...."، كما أن تأكيد الشاعر على قيمة الشّمل "لا يسرح أهله يوم الإقامة...." بسبيل ثغر لا يسرح أهله" يبنني، بالدرجة الأساس، على التضاد المطلق مع مفهوم التشظي الإنساني والزمني، إذ يظهر التوحد الجمعي/ الأهل، إشارياً، صورة الكفاح ضد تداعيات الخوف والقلق التي تكرسها الانفرادية وغياب الرؤية.

الذات العاملة وأسطورية التجربة

لقد تمكن الحادثة في المقطع النصي السابق من تكوين رؤية فلسفية تجاه رحلة الطعينة/ سمية انطلاقاً من تاريخ القبيلة ومآثرها، وجاءت هاته الرؤية مضمرة للنقد اللاذع تجاه القبيلة الطاعنة التي تستقرّ بحركيتها إرادة المجموع، فكان الفخر بإنجازات القبيلة "دار الحفاظ" إشارة إلى تكريس فعل الحياة، وحتمية الانتصار.

ولهذا، فقد شكلت التوترات التي أحدثتها سمية في مفتتح النص تشويشاً وقلقاً لدى الشاعر، إذ لم يستطع الفكاه من سطوته إلا بواسطة الاندغام بالحنينة التي مثلت ملحمة ساردة لسلطة الجماعة أمام الزمن؛ إذ سمح له هذا التماهي بإعادة ترميم الذات، وإظهار توازنها وتماسكها بعد الفجعية بغدر الطعينة. ويشعر الشاعر عبر هذه الملحمة القبليّة إلى تأكيد أُنْبَاقِ ذاتٍ إنسانية جديدة تمكنت، بوعي، من تجاوز محنة الغياب/ الغدر، وإعلان الولاء السياسي لشرعية القبيلة (الحلف

القبلي)، يقول الحادثة (المفضل، 1964):

فَسَمِيَّ مَا يُدْرِيكَ أَنْ رُبَّ فِتْنَةٍ

بَاكَرْتُ لَدَنَّهُمْ بِأَذَكْنٍ مُنْزَعٍ (17)

مُحَمَّرَةٍ عَقِبَ الصَّبُوحِ عُيُونُهُمْ

بِمَرَى هُنَاكَ مِنَ الْحَيَاةِ وَمَسْمَعٍ (18)

مُنْبَطِّحِينَ عَلَى الْكَنِيفِ كَأَنَّهُمْ

يَبْكُونَ حَوْلَ جَنَازَةٍ لَمْ تُرْفَعِ (19)

بَكَرُوا عَلَيَّ بِسُحْرَةٍ فَصَبَحْتُهُمْ

مَنْ عَاتَقَ كَدَمَ الْعَزَالِ مُشْعَشَعٍ (20)

وَمُعْرَضٍ تَغْلِي الْمَرَاجِلُ تَحْتَهُ

عَجَلْتُ طَبِخَتَهُ لِرَهْطٍ جُوعٍ (21)

وَلَدَيَّ أَشَعْتُ بِأَسِطٍ لِيَمِينِهِ

فَسَمَاءً لَقَدْ أَنْصَجْتُ، لَمْ يَتَوَرَّعِ (22)

وَمُسَهَّدِينَ مِنَ الْكَلَالِ بَعَثْتُهُمْ

بَعْدَ الرُّقَادِ إِلَى سَوَاهِمِ ظُلَعِ (23)

أَوْدَى السَّفَارُ بِرِمِّهَا فَتَخَالَهَا

هَيْمًا مَقْطَعَةً حِبَالُ الْأَذْرَعِ (24)

تَخَذُ الْفَيَافِي بِالرَّحَالِ وَكُلُّهَا

يَعْدُو بِمُنْخَرِقِ الْقَمِيصِ سَمِيدَعِ (25)

وَمَطِيَّةٍ حَمَلْتُ رَحْلَ مَطِيَّةٍ

حَرَجَ ثَنَمٍ مِنَ الْعِثَارِ بِدَعْدَعِ (26)

وَقَفِي إِذَا مَسَتْ مَنَاسِمُهَا الْحَصَى

وَجَعَا وَإِنْ تُرْجَزَ بِهِ تَتَرَفَّعِ (27)

وَمَنَاحٍ غَيْرِ ثَنِيَّةٍ عَرَسْتُهُ

قَمِينَ مِنَ الْحَدَثَانِ نَابِي الْمَضْجَعِ (28)

عَرَسْتُهُ وَوَسَادَ رَأْسِي سَاعِدٌ

خَاطِي الْبَضِيعِ عُرُوقُهُ لَمْ تَدْسَعِ (29)

فَرَفَعْتُ عَنْهُ وَهُوَ أَحْمَرُ فَائِزٍ

قَدْ بَانَ مَيِّ غَيْرَ أَنْ لَمْ يُقْطَعِ

فَتَرَى بِحَيْثُ تَوَكَّأَتْ تَفْنَانُهَا

أَثَرًا كَمُفْتَحِصِ الْقَطَا لِلْمُهْجَعِ (30)

وَمَتَاعٍ ذِعْلِيَّةٍ تَخْبُ بِرَاكِبٍ

مَاضٍ بِشِيعَتِهِ وَغَيْرِ مُشِيعِ (31)

يكتسي التكرار "سُمِيَّة" في المقطع الأخير من القصيدة ثراء دلاليًا وفيوضات نسقية عبر تماسه مع ثيمات فكرية في بنية هذا المقطع، بحيث تكون هذه الثيمات فجوات متعاشقة تحفز المتلقي على فك مغاليقها، وانتظار آفاقها الرامزة.

يبنني هذا المقطع، إذن، على الموضوعات السردية المحورية التالية: قصة الفتية الباحثين عن اللذة، وقصة الرهط الجوع، وقصة الرجال المسهدين، وقصة الناقة المتعبة، وقصة

المكان المريب.

وتتعاقد هذه المكونات السردية في هذا المقطع لتجعل منه، على المستوى البنيوي، مقطعاً يضاعف في عدد أبياته أبيات المقطعين السابقين مجتمعة، ومن ثم تحمل هاته المضاعفة العددية خصوصية في المعنى الذي يبتغيه الشاعر في إطار التنامي الدلالي الكلي للموضوعات الساردة.

وقمين بالملاحظة هنا، أن الثيمة الأساسية الرابطة بين هذه السرديات تكمن في تشكّل معنى الذات الإنسانية العاملة في إطار تمثّلها للتقاليد الجاهلية التي تؤثت بدورها لفلسفة الحياة بشكل عام.

وعلى الرغم من صورة الاختزال السردى المكثف في سياق القالب الشعري، فإن هذا الاختزال يتشظى، نسقياً، إلى فضاءات وفجوات نصية مفتوحة لا يكتمل حضورها أو تشكيلها الدلالي إلا بتفعيل ملكة القراءة الفاحصة للمحتمل السردى.

لقد كان التشكيل التكراري لـ "سمية" في المقطع السالف يومئ إلى حالة الشك التي باتت تساور الطعينة/ القبيلة الطاعنة تجاه الحلف القبلي، مما دفع الشاعر إلى إضاءة الواقع الحقيقي للقبيلة الأم؛ وما هو في البرهة الراهنة يعتمد الأسلوب ذاته عندما يكرر الاسم مرة ثالثة ليطمس الشك والكفران في عالم الأنثى عبر الانفتاح اللاواعي على تجربة الذات.

ويفتح الحادثة المقطع النصي الثالث، كما نلاحظ، بسردية مكثفة تشمل قصة أولئك الفتية الباحثين عن اللذة في صورة جنونية محورها الانتظار والقلق؛ إذ يجدون ضالّتهم لدى هذه الذات الإنسانية العاملة/ الشاعر التي تحقق لهم إرادتهم ومبتغاهم اللذوي.

ونلاحظ في إطار هاته البنية السردية أن مفهوم اللذة جاء، هنا، في ظل طغيان الحضور الجمعي الذكوري "فتية + التفرجات الجمعية، وهو حضور يناقض بطبيعته الحضور اللذوي الأحادي الذي لمناه في بداية القصيدة/ عالم سمية، أي أن التباين واضح بين حركتين متضادتين: حركة الأنثى: بكرت سمية بكرة...، وحركة الجماعة؛ بكرُوا عَلَيَّ بِسُحْرَةٍ فَصَبَحْتُهُمْ؛" فالحركة الأولى تتسم بالانفلات والسلبية واللافاعلية، في حين تتجلى في الحركة الثانية خاصيات الانسجام، والتماهي، والتفاعل الإنساني، "بكرُوا على فصيحْتُهُمْ، باكرت لذتهم".

ويسعى الحادثة عبر استحداث مفهوم اللذة إلى تصحيح المفاهيم السالبة لدى الأنثى: القبيلة المزمعة على الرحيل، فاللذة لا تكتمل حضوراً ومعنى إلا في إطار المشترك الإنساني، كما أن جماليات الحياة "فتية/ الإنسان، والمكان: بمرأى هناك من الحياة ومسمع، متبطحين على الكنيف،

والزمان: بكرُوا عَلَيَّ بِسُحْرَةٍ"، إضافة إلى رمزية الجمال ذاته: من عاتق كدم الغزال مشعشع- فإن هاته الجماليات يتعذر تحقيقها أو الإحساس بها في غير فضاء الجماعة. ويرصد البناء السردى في قصة الفتية الباحثين عن اللذة لحظة التفارق التام على المستوى الرؤيوي بين رؤية أنثوية موتورة متشجّة وعدمية تسعى إلى الهيمنة / السبي وخلق التوترات "وتزوّدت عيني غداة لقيتها..."، ورؤية جمعية تنبثق من خلالها وحدة التجربة وتمائل الحال "محمرة عَقَبَ الصُّبُوح عيونهم...، متبطحين على الكنيف... إلخ".

إن الدلالة اللونية المتضمنة في مشهد الاحمرار "محمرة عَقَبَ الصُّبُوح عيونهم" تشي بواقع العناء الإنساني في الوصول إلى اللذة والفرح؛ إذ يمرّ الباحث عن اللذة، كما نلاحظ، بمرحل من العبور: الوجود / الفتية، والمعاناة والانفعال: الغضب / محمرة، والانكفاء / متبطحين، والبكاء / يبكون حول جنازة، والإنجاز "فصبحتهم من عاتق كدم الغزال مشعشع"، إذ نلاحظ أن تجربة العبور الجماعي هذه لا تتم إلا في ظل الاندغام بتجربة الشاعر / ممثل القبيلة والمنافع عن معتقدها (سوزان، 2010).

ولهذا، فإنّ تجربة العبور في إطار الجماعة ترتكز على بنية ضدية محورية هي جدلية الحياة / تظاهرات اللذة، والموت / الجنازة، وفي هاته الضدية إشارة خفية أراد الشاعر تأكديدها، إذ إنّ مواجهة قتامة الحياة في صورتى الخير والشر تستوجب تفاعلاً وقوة من قبل المجموع الإنساني، كما أن هذا التفاعل الإنساني لا يمكن أن يكتمل إلا بوجود الرقيب / أنا الشاعر / سلطة القبيلة / النموذج الذي يتبنى نوازع النفس الإنسانية، ويستوعب أحلامها وتطلعاتها وتبلماتها، ويوظف طاقاته الجسدية والروحية من أجل تماسك القبيلة ورعاية مصالحها. ومن هنا يدرك المتلقي كثافة الأنساق الموضوعية والثقافية المحتملة التي تختفي وراء الإشارة الحرة: "أن رُبَّ أو رب"، إذ إنها تفتح، والحال هذه، على المطلق، والضدي / الجدلي، والمؤرق في سياق سردية مختزلة، ولكنها في الوقت نفسه ممتدة ولا متناهية.

وأما قصة الرهط الجوع في قول الحادثة:

وَمُعْرِضٍ تَغْلِي الْمَرَاثِلُ تَحْتَهُ

عَجَلْتُ طَبْخَتَهُ لِرَهْطٍ جُرْع

فإنها تعكس، في الحقيقة، نبيل الإنسان الجاهلي في إلغاء الأنانية السالبة للذات، ونكران الذات لصالح المجموع، وهو ملمح إنساني ماثل بوضوح في النصوص الشعرية الجاهلية؛ ذلك "أنّ الذات المفردة في توحيدها مع الذات الجماعية، تعكس الواقع الاجتماعي، على أن يتجاوز هذا الحضور انعكاس المرأة

للواقع الخارجي إلى محاولة تشكيله ضمن ما يتفق مع معطيات الذات الجماعية" (عبد القادر، 1992).

وترمز القصة الرهط الجوع إلى تمثلات التشرد واليباس التي يواجهها الإنسان الجاهلي في مجتمعه، وهي تمثلات تقترن واقعاً بحتمية الموت. وبناء على هذا الوعي الحاد حتمية الموت تتبع استجابة البطولة؛ فالبطولة حركة تهدف إلى تجاوز عبثية الوجود الإنساني، وعبثية انتهاء الحياة بالموت، وعبثية تدمير الزمن والموت لكل أشكال الحياة، أي أن البطولة تمثل استجابة اليأس المطلق التي تحيل اليأس من الحياة إلى دفاع شرس عن هذه الحياة" (كمال، 1986).

ولأن الشاعر الجاهلي/ الفادي يوقن دائماً بضرورة الحياة وحماية الجنس البشري من الاضطهاد أو التلاشي، فإنه يبرز ثقافة الفعل/ العمل لتكون وسيلة لاستيلاد الحياة من رحم الموت "عجلت طبخته..."

لذا، فإن قولة الشاعر: "عجلت طبخته..." تكشف، دلاليًا، شعيرة طقسية في التضحية تعتمد في تجليها على مفردات ثقافية محورية: السخاء اللامحدود "ومعرض تغلي المراحل تحته..." والعمل "عجلت..."، والفداء والإيثار "ولدي أشعث باسط ليمينه". ونلاحظ في هذا المثال السردية: الجوع الإنساني، أن الشاعر بدأ بتوصيف البؤس الإنساني من خلال الحس الجمعي "لرهط جوع"، وانتهى بالنموذج الفردي/ الأشعث ولدي أشعث باسط ليمينه، وفي هذا التوصيف توضيح لسلبية الجوع الذي يصيب الفرد والجماعة على حد سواء، بل إن حضور الجوع/ الموت يفقد الإنسان توازنه وإدراكه لماهية الأشياء: النية/ المطبوخ "قسماً لقد أنضجت لم يتورع".

وفي سياق هذا الاضطراب الجمعي المائل في حادثة المجاعة يتراسل السرد بوصفه أفق انتظار مع موضوعة الرحلة الطعنينة لسمية في بداية النص.

فإذا كانت رحلة الأنثى/ النسق مقترنة بمفهوم الاضطراب الذي يفرضه الجوع، وبالتالي البحث عن ملجأ تأوي إليه الأنثى/ القبيلة المنفصلة تحصيلاً لفكرة الحياة، فإن الحادثة يبرهن عبر هذا النموذج السردية "لرهط الجوع" إن مواجهة الجوع/ قضية الإنسان/ القبيلة الجاهلية لا يمكن أن تتجذر إلا بفعل الإحساس بالمجموع وفي ظل فلسفة التضحية.

ووفقاً لهذا المنطق، فإن رحلة الطعنينة هي في جوهرها هروب من الواقع، وانفصال عن روح الجماعة/ القبيلة، واستسلام قصدي للزمن الإشكالي، وغياب لمعنى الفداء ووحدة المصير.

وتبرز ملامح الإدراك لمخرجات الحركية السالبة عند الإنسان لزمنية القهر أو السلب الزمني في قصة الرجال المشهدين، إذ يقول الحادثة:

وَمُسَهِّدِينَ مِنَ الْكَلَالِ بَعَثْتُهُمْ

بعد الكلال إلى سواهم طلع

فالشاعر، كما نرى، يدرك أن مفردات: الاستسلام، والتراخي، والإعياء تتعارض، جذرياً مع فكرة الحياة المنشودة، ولذلك لا بد من حضور ذات، إنسانية فاعلة تستنهض همم الجماعة، وتنفضها من مسألة الركون إلى الضعف والإحباط.

وتظهر لفظة "بعثتهم" بوصفها مفردة نسقية إصرار الشاعر على مفهوم الانتعاش أو توليد النقيض من النقيض، فالكلال: الإعياء حدث تدميري يفضي، حكماً، إلى الاندثار وتهديد البقاء الإنساني، لذا فإن الرحلة في إطار الجماعة تستوجب مكابدة ومغامرة وشجاعة "سواهم طلع..."، هيماً مقطعة حبال الأذرع، تخذ الفياقي...، وكلها يعدو بمنحرق القميص سميدع".

تمثل قصة "الرجال المسهدين"، إذن، رداً ناقداً أو حاسماً لرحلة الطعنينة/ سمية، ذلك أن موضوعة الرحلة في رؤية الشاعر ينبغي أن تكون قراراً تجمع عليه القبيلة، وأن مسألة التفكير بهذه الرحلة يجب أن تكون متأنية وغير متحصلة إلا بعد استفاد الفرص: تحقيق اللذة، ومواجهة الموت، والجوع، والتشرد... إلخ.

وينضاف إلى ذلك، أن هذه الرحلة في رؤية الشاعر محفوفة بالمخاطر، ومنفتحة على آفاق مجهولة من التحديات، لذا فهي تتطلب فعلاً بطولياً وفحولياً تتضافر فيه جهود الجماعة "وكلها يعدو..."، وبناء على هذا فإن رحلة الطعنينة المنبئة عن فكر القبيلة الأم تغدو ضرباً من الوهم والعدمية، لذا فلا غرو في أن تكون توقعات الشاعر بفشلها صائبة، فتحقيق التجاوز للمحنة ينتقي في ظل غياب العمل الذي يبلغ حد الإجهاد "هيماً مقطعة حبال الأذرع"، كما أن صحراء الحياة بأهوالها ومناهاتها تقف حائلاً أمام طموحات الإنسان بالعبور والتخطي، لذا فإن الانتصار عليها في إطار الكل الذي عبر عنه الحادثة "وكلها يعدو..." يغدو مؤشراً إلى ولادة الفرح الإنساني، وإنجاز صورة جديدة للحياة.

إن انشغالات الشاعر برحلة سمية جعلته يكتف، لا شعورياً، من حضور ثيمة الناقة في نصه؛ إذ يجلي حضور الناقة صورة الشقاء التي يواجهها الإنسان الجاهلي وهو يخوض صراعاته اللامتناهية في الوجود.

وينكشف ملمح الشقاء في هذا النص من خلال أسلوب القص الومضي للناقة المتعبة، إذ يقول الحادثة:

وَمَطِيَّةٌ حَمَلَتْ رَحْلَ مَطِيَّةٍ حَرَجِ

نُتْمٌ مِنَ الْعِثَارِ بَدَعَدَ

وتقي إذا مسّت مناسمها الحصى

وجعاً وإن تُرَجَرَ به تترقع

ولا ينفصل في إطار هاته السردية النسقية، صراع الذات/ الروح المتعبة مع الزمن عن صراعها مع المكان، ذلك أن تجربة الشقاء حادثة في التجريبتين.

يقول الحادرة في سرديّة المكان المريب:

وَمُنَاخٌ غَيْرُ تَنْيَّةٍ عَرَسْتُ هُ

قَمِينَ مِنَ الْحَدَثَانِ نَابِي الْمَضْجَعِ

عَرَسْتُهُ وَوَسَادُ رَأْسِي سَاعِدٌ

خَاطِي الْبُضِيعِ عُروْفُهُ لَمْ تَدَسَّعِ

فَرَفَعْتُ عَنْهُ وَهُوَ أَحْمَرُ فَاتِرٌ

قَدْ بَانَ مَيِّ غَيْرَ أَنْ لَمْ يُقْطَعِ

فَقَرَى بِحَيْثُ تَوَكَّأَتْ ثَفَنَاتُهَا

أَثَرًا كَمُفْتَحِصِ الْقَطَا لِلْمُهْجَعِ

وَمَتَاعٍ ذِعْلِبَةٍ تَخْبُ بِرَاكِبِ

مَاضٍ بِشِيعَتِهِ وَغَيْرِ مُشِيعِ

تتمركز في بنية هذا المقطع عناصر محورية ذات أبعاد نسقية فاعلة هي: المكان المريب "ومناخ غير تنيّة..."، والذات العاملة "عرسته...، ووساد رأسي ساعد...، فرفعت عنه...، والناقّة" فترى بحيث توكأت ثفنائها...، ومتاع ذعلبة...، والقطا" كمفتحص القطا للمهجع".

وتتجلى فاعلية هذه الإشارات النسقية من خلال تجسيدها فلسفة الصراع الإنساني مع الضد: المكان + الطبيعة القاهرة.

فالحادثة بدا حذراً ومتخوفاً من المكان الليلي في رحلته المجازية" قمن من الحدثان نابي المضجع"، ولكن هذا الخوف يكشف لأول وهلة عن ذات ممثلة وواقعة تقدم جسدها قرباناً لفكرة الخلود، بل إنها تتحمل أذى المكان وظلمته من أجل قهر سلطة المكان "عروقة لم تدسع... فرفعت عنه وهو أحمر فاتر".

ويصر الحادرة، كما يلحظ، على فكرة الاحمرار في هذا النص "محمرة عقب الصبوح عيونهم...، فرفعت عنه وهو احمر فاتر"، إذ يقتزن اللون الأحمر بالعين مصدر الرؤية والانفعال، وباليّد مصدر الطاقة والفعل.

وهذا يشي بأن البحث عن لذة الحياة يفرض توظيفاً علمياً لحواس الإنسان من أجل الوصول إلى الغاية، كما أن الرؤية/ العين وحدها غير كافية لإدراك بغيتها، وإنما تحتاج إلى قوة فاعلة/ خاضي البضيع تحميها وتضمن ديمومتها.

وبناء على هذا التصور يلحظ المتلقي العارف آلية انفتاح النص على مفهوم الرؤية في نهايته "فترى بحيث توكأت ثفنائها"، إنه انفتاح الناقّة/ النفس الإنسانية على الحياة وبهجتها، ومن ثم التوصل إلى مفهوم الهداية الذي يعني احتياز هذه الذات للذة الحياة في نهاية الزمن الرّحلي، إذ إن صورة "القطا" في المخيال الثقافي العربي تتواشج ومعنى الهداية، ومن

فالناقّة المتعبة في هاته السردية نسق ثقافي يحيل إلى الشاعر ذاته أو بالأحرى إلى روحه المتعبة، فهو أي الشاعر يدافع الموت بثقافة الإرادة، فكلما تبدّى فناء / موت مطية، فإنه سرعان ما يواجهه باستحداث ثيمة الحياة "ومطية حملت رحل مطية".

وتحاط هذه الناقّة / النفس الإنسانية، كما نلاحظ، بهالة من الإحباطات والعذابات "حرج، العثار، الحصى"، بيد أن غوائل الزمن، على تسارعها وحدتها، تنبذ أمام إرادة الحياة" تتم من العثار بددع".

إن صورة معاناة الناقّة من تعنت صاحبها وإصراره على إجهادها رغبة في الخلاص من الشقاء متكررة في الشعر الجاهلي، وهو ما يتجلى مثلاً، في شكوى حصان عنتر (عنتره، 1999):

فَارَوْرٌ مِّنْ وَقَعِ الْفَنَاءُ بِلَبَانِهِ

وَشَكَا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحَمُّمٍ⁽³²⁾

لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمَخَاطَبَةُ اشْتَكَى

وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامَ مُكَلِّمِي

مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثَغْرَةٍ نَحْرِهِ

وَلَبَانِهِ حَتَّى تَسْرِبَ لَ بِالدِّمِّ

وكذلك ناقّة المنقّب العبدى (المنقّب، 1992):

تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي

أَهَذَا دِيئُهُ أَبَدًا وَدِيئِي⁽³³⁾

أَكُلُّ الدَّهْرِ حَلٌّ وَارْتِحَالٌ

أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَمَا يُقِينِي

فالعذاب، كما يبدو، سمة مشتركة لدى حصان عنتره، وناقّة المنقّب، ومطية الحادرة، ولكنه عذاب مؤسس في النهاية لثقافة الانتصار، وقدرة الجسد على تجاوز المتاعب والأذى الزمني.

وهكذا في حال مطية الحادرة، فإن لفظة "ددع" تمثل تعويذة/ تصويّة تحصن الناقّة/ النفس من براثن الزمنية السالبة، وكلمة سحرية تعيد الحيوية إلى هذه الناقّة/ النفس، وتحفزها على المضي في سبيل إنجاز الهدف المبتغى، ومن ثم التسامي فوق هذا الوجد الناجم عن المواجهة أو الصراع، وتحقيق سلامة الذات / حفظ الجسد بعد الصبر والإفلات من سهام الدهر وطيشها" وإن تزرج به تترفع".

ولعل هذه الناقّة / الروح الوثابة والخارقة لنواذ الموت بغية تكريس الحياة، والمتحولة من ضدّ إلى آخر غير متوقعة الظهور في صورة الطعينة/ سمية. فالرحلة مشقة وعناء غير مأمونة العواقب أو الجوانب، وهي تحتاج إلى ذوات إنسانية مالكة لثقافة العبور، وعصية في الآن ذاته على مخاتلات الزمن وإحباطاته.

ثمّ البحث المضني بغية امتلاك المكان الإيجابي الباحث للحياة⁽³⁴⁾ (الميداني، 1955).

لقد أسهمت هذه الناقاة/ قناع الشاعر بفعل تأبيها على القهرين: الزماني والمكاني في ولادة نموذج إنساني مثالي يقود الجماعة/ المجتمع إلى برّ الأمان "تُخبُّ براكب ماضٍ بشيعته" وفق رؤية حكيمة غير مندفعة أو متهورّة كما بدا في نموذج سمية الطاعنة.

فالعامل الذي تتركّسه الناقاة يؤكد، في واقع الحال، مركزية العمل الإنساني من خلال الفعل أو الأثر الذي يتركه الإنسان أثناء مواجهة فعل الزمن، إنه تقدر هذه الذات الإنسانية في بناء الحياة، ومن ثمّ تصميمها على ديمومة "دار الحفاظ" بوصفها مؤسسة أيديولوجية وفكرية تحفظ القبيلة من التمزق والتشرد، بفعل هذا السلوك الطارئ والشاذ الذي تقتفيه "سمية" الرحلة.

وهكذا تبدو الحركات الجادة والدائبة لمطايا الشاعر منوثة في تجلياتها لحركة الطعينة الأنثوية، فهي حركات تتجه نحو الحياة والثبات في حدود المكان/ القبيلة بفعل تماهي الفرد بالجماعة، كما أنها الحركات ذاتها التي تتمدج الإنسانى المثال الذي يخترق فضاءات الليلى المهول "ومناخ غير نتيّة عرسته..."، والذي يوظف قدراته الجسدية بغية انبثاق الحياة.

الخاتمة والاستنتاج

لقد أسس التكرار في عينية الحادثة عتبات نصية مؤثرة ذات فجوات نسقية وموضوعاتية تحفز المتلقي على تفكيك

الهوامش

- (1) الحادثة لقب غلب عليه، والحويدة أيضاً، واسمه قطبة بن أوس بن محسن، شاعر جاهلي مقل. وإنما سمى الحادثة بقول زبّان ب سيار الفزاري له: كَأَنَّكَ حَاضِرَةُ الْمُنْكَبِيِّ
نِ رَصْعَاءُ تُنْقِضُ فِي حَائِرِ
عَجُوزٍ ضَفَادَ مَحْجُوبَةٍ
يَطْبِقُ بِهَا وَلَدُهُ الْحَاضِرِ
قال: والحادثة الضخم، (الأصفهاني، 2000).
- (2) وقد عدّه ابن سلامّ الجمحي في الطبقة التاسعة، إذ قال: "الطبقة التاسعة، وفيها أربعة رهط: ضابئ بن الحارث بن أرطاة البرجمي، وسويد بن كراع العكلي، والحويدة، واسمه قطبة بن محسن الديباني، وسُحيم عبد بني الحساس.
- ينظر: (محمد بن سلامّ، 1974).
- (2) لم يبرع: من قولهم "ربع بالمكان" إذا أقام.
- (3) اللوى: منعرج الزمل. والبنينة: موضع. لم تقنع: لم تكفّ.

تشكّلاتها وصيروراتها.

وجاء التكرار في هذا النصّ ليجسد موقفاً معارضاً للشاعر تجاه رحلة الطعينة سمية وفلسفتها في الانفصال عن القبيلة الأم.

وعلى الرغم من تعلق الحادثة بالطعينة الراحلة بوصفها رمزاً للجمال الأنثوي المطلق، فإنه يحرص على تجاوز مشهد الإغواء الذي تمثله سمية، ويستبدل جمال الفعل بجمال الجسد، ذلك أن الفعل الإنساني النبيل، في فلسفة الشاعر، هو الذي يحفظ للذات الإنسانية كينونتها في إطار القبيلة، ويضمن ديمومة المنظومة الأخلاقية التي يسعى أبناء القبيلة إلى تكرسها.

ولهذا فإن حركة الطعينة المفاجئة في بداية النص شكلت صدمة غير متوقعة للشاعر، إذ إن هاته الحركية ترمز إشارياً إلى رغبة استثنائية في إلغاء الولاء السياسي للقبيلة، ومن ثمّ البحث عن عالم جديد أو حلف جديد لا صلة له بعالم القبيلة التي ينتمي إليها الشاعر.

إن رحلة سمية بوصفها نسقاً للانفصال، ونموذجاً للرحلة المحرّمة والمنقوصة أثارت حفيظة الحادثة، وكونت حدثاً استفزازياً جعله يواجه هذا الانفصال بنماذج قيمية وتضحوية وحتى أسطورية بغية تأكيد مفهوم التآلف الإنساني في ظل المؤسسة القبلية؛ فالتآلف في رؤية الشاعر شرط أساسي لمواجهة الإكراهات الزمنية، كما أنه أداة ناجعة لاستعادة صورة الخصب المفقود الذي سببه رحيل الطعينة.

- (4) تصدّفت: أعرضت وانحرفت. استبتك: غلبتك وصيرتك سيباً لها. الواضح: الناصع الخالص؛ يعني عنقها. الصلّت: المشرق الجميل. الأتلع: الطويل العنق.
- (5) المقلة: حشو العين بياضها وسوادها. الحور: شدة سواد العين مع شدة بياضها. وسنان: به سنة، وهي النعاس. المستهل: مجرى الدمع.
- (6) تنازعك الحديث: تجاذبك إياه. المكرع: ما يكرع من ريقها؛ أي يرتشف.
- (7) الغريض: الطري من كلّ شيء، وهو ههنا: الماء القريب العهد بالسحابة. السارية: السحابة تسري بالليل. أدزته: استخرجته. الصبا: ريح مهبّتها من الشرق. الماء الأسجر: الذي فيه كدرة. المستنقع: الموضع الذي استنقع فيه الماء.
- (8) البطاح: جمع أبطح، وهو بطن الوادي يكون فيه حصى صغار. والأرض المظلومة: التي أصابها المطر في غير وقته. اللطاف: المياه.
- (9) الغلل: الماء يجري في أصول الشجر. الخروع: نبت معروف.

- (10) ميدوزا Medosa: واحدة من الجرجونات الثلاث. كانت ميدوزا فانية في حين أن شقيقتيها كانتا خالدين. وكانت عيون الجرجونات قاتلة تحيل من تنظر إليه إلى حجارة. قتلها بيرسيوس وقطع رقبته وعلقها على ترس الإلهة أثينا حيث كانت تصيب من تنظر إليه بالتحجر تماماً كما لو كانت حية.
- (11) لا نريب حليفنا: لا نغدر به.
- (12) آمن المال: أوثقه في نفوسهم. نُجِرَ: من الإجرار وهو أن يطعن الرجل الرجل ثم يترك الرمح فيه، ليكون ذلك اعنت له. ندعى: ننتسب.
- (13) دار الحفاظ: التي لا يقيم فيها إلا من حافظ على حسبه وصبر على ما لا يصير عليه، يظعن: يرحل. الأمرع: الكأ والخصب.
- (14) المجد: من قولهم "مجدت الإبل": إذا أكلت نصف الشبع. المرتع: مكان الرتع: وهو الرعي في الخصب.
- (15) الثغر: موضوع المخافة. سقم: مخوف.
- (16) لواء الغدر: وكانوا في الجاهلية إذا غدر الرجل رفعوا له في سوق عكاظ لواء ليعرفوه الناس؛ وقد ورد: "إن لكل غدره لواء"، وينصب اللواء في المواضع العامة وفي المواسم للإشارة إلى الغادر، وإذا غدر الرجل بجاره، أوقدوا النار بمنى أيام الحج على أحد الأخشبين، ثم صاحوا: (هذه غدره فلان) ليحذره الناس، وقد قيل لهذه النار: نار الغدر، وربما جعلوا للغادر تمثالاً من طين، ينصبونه ليراه الناس، وكانوا يقولون: ألا إن فلاناً قد غدر فالعنوه، وهذا التمثال هو تمثال الغدر والخيانة.
- (17) الأذن: ما لونه إلى السواد، وعنى به الرق. مترع: مملوء.
- (18) الصبوح: شرب الغداة. بمرى: بمرأى.
- (19) الكنيف: حظيرة من خشب أو شجر تُتخذ للإبل لتقيها الريح والبرد.
- (20) السحرة: الوقت قبل الفجر. صبحتهم: سقيتهم الصبح، العائق: الخمر العتيقة القديمة. المشعشع: المرقق بالماء.
- (21) المعرض: اللحم الذي لم يبلغ نضجه. المراحل: جمع مرجل، وهو ما يطبخ فيه.
- (22) الأشعث: المضروب المحتاج، باسط ليمينه: باذل لها.
- (23) المسهد: الممنوع من النوم. الكلال: الإعياء، السواهم: الإبل الضامرة لشدة التعب.
- (24) أودى به: ذهب به. الرم: مخّ العظم. الهيم: جمع هيماء، وهي شدة العطش.
- (25) تخذ: من الوخدان، وهو أن يرمي البعير بقوائمه كمشي النعام. الفيافي: القفار. السמידع: الجميل الشجاع.
- (26) حرج: الناقة الضامرة. تنم: من النم وهو الإغراء. دع دع: كلمة يدعى بها للعائر ليرتفع. قال الأصمعي: "كانت الإبل في الجاهلية إذا عثرت قيل "دعدع" لتتبع وترتفع، فلما جاء الإسلام كره ذلك فقالوا: اللهم ارفع وانفع".
- (27) المناسم: خفّ البعير.
- (28) المناخ: موضع إناخة الإبل. التثية: التمتك والانتظار. التعريس: النزول ليلاً. قمن: خليك وجدير. نابي المضجع: لا يطمئن فيه لخوفه منه.
- (29) البضيع: اللحم. الخاظم: الكثير. لم تدسع: لم تمتلئ من الدم.
- (30) الثقات: مواصل الذراعين والعضدين من باطن. المهجع: موضع الهجوع.
- (31) الدألية: الناقة السريعة. تخب: من الخب، وهو ضرب من العدو.
- (32) التحمحم: الصوت الخفي.
- (33) الوضين: اليهودج.
- (34) أهدى من قطاة: ترد صورة القطا بوصفها نموذجاً للذكاء والاهتداء. ولذلك قالت العرب في أمثالها: "أهدى من قطاة".

المصادر والمراجع

وشرحه: محمود محمد شاكر، ط1 جدة: دار المدني. ص171-172.

- رومية، و. (1979) الرحلة في القصيدة الجاهلية، ط2 دمشق: مؤسسة الرسالة. ص12 وما بعد.
- ستتكييفيتش، س. (2010) بينكني، القصيدة والسلطة: الأسطورة، والجُنوسة، والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية، ترجمة وتقديم: حسن البنا عز الدين، ط1 القاهرة: المركز القومي للترجمة. ص15.
- الضبي، م. (1992) المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، ط1 مصر: دار المعارف، ص43-45.
- عبد الفتاح إمام، إ. (1995) معجم ديانات وأساطير العالم، المجلد الثاني، ط1 القاهرة: مكتبة مدبولي. ص403.
- عز الدين، ح. (1998) شعيرة الحرب عند العرب قبل الإسلام:

- ابن منظور (د.ت) لسان العرب، (د.ط) بيروت: دار الكتب العلمية، مادة (كرر) ومادة (سما).
- أبو ديب، ك. (1986) الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (1) البنية والرؤيا، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص486.
- أبو ديب، ك. (1987) في الشعرية، ط1 بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م. ص19.
- الأصفهاني. (2000) الأغاني، المجلد الثالث، تحقيق: إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، ط1 بيروت: دار صادر. ص190-194.
- الجمحي، م. (1974) طبقات فحول الشعراء، السفر الأول، قرأه

- الميداني: أبو الفضل أحمد بن محمد (1955) مجمع الأمثال، الجزء الثاني، حققه، وفصله، وضبط غرائبه، وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط1 لبنان: دار القلم، ص409.
- هولب، ر. (2000) نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ط1 القاهرة: المكتبة الأكاديمية. ص105.
- Edward, S. (1983). *The World, The Text, And The Critic*, U.S.A: Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, P113.
- Freund, E. (1987). *The Peripatetic Reader: Wolfgang Iser And The Aesthetic Of Reception; The Return Of The Reader: Reader – Response Criticism*, Methuen: London And New York, P141.
- Jauss, H. R. (1992). *Literary History As Achallange Literary Theory; The Theory Of Criticism: From Plato To The Present: A Reader*; Edited And Introduced By: Raman Selden, Longman: London And New York, P208.
- Jauss, H. R. (1990). *Literary History As Achallange To Literary Theory; Literature In The Modern World; Critical Essays And Documents*, Edited By: Dennis Walder, New York: Oxford University Press, P68.
- Scholes, R. (1982). *Semiotics And Interpretation*, New Haven And London: Yale University Press, P38.
- قصيدة الطعائن نموذجاً، ط2 الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات. ص15 وما بعد.
- علي، ج. (1970) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء الرابع، ط1 (بيروت، بغداد): دار العلم للملايين، ومكتبة النهضة. ص403.
- علي، ي. (2009) النسق الثقافي: قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، ط1 إريد: عالم الكتب الحديث. ص73-115.
- عنتر (1999) ديوان عنتر، تقديم وترتيب وشرح: عبد القادر محمد مايو، مراجعة: أحمد عبد الله فرهود، ط1 حلب: دار القلم العربي. ص229-232.
- فيدوح، ع. (1992) الاتجاه النقسي في نقد الشعر العربي: دراسة، ط1 دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. ص264.
- القيرواني، ابن رشيقي (1981) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الجزء الثاني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5 بيروت: دار الجبل للنشر والتوزيع والطباعة. ص74.
- المنقّب العبدى (1992) ديوان المنقّب العبدى، ط1 مصر: دار المعارف، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون. ص287-292.
- محمد جمعة، ع. (2013) المشهد الإنساني في الشعر العربي قبل الإسلام: تمثّل وتمثيل، ط1 الكويت: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري. ص162-188.
- محمد حسين، ع. (2011) التكوين الجمالي في قصيدة الحادرة الذبياني، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الثالث + الرابع. ص42-52.

The Repetitive Structure and the Horizon of Expectations: A Reading of Ainiat Al-Hadirah

Yousef M. O'laimat

ABSTRACT

In order to provide a new reading for the Pre-Islamic poetic text Ainiat Al-Hadirah, the present study uses the theoretical and critical concepts of the reception theory. The study is divided into two main parts. The first is the theoretical part in which the researcher proves the efficient role that repetition plays in achieving the concept of textual coherence. In addition, the researcher investigates the effect of repetition in light of its relation to an important concept in the Reception Theory; that is "Horizon of Expectations". The second part is the practical one that highlights the categorical dimensions created by repetition which can be considered a categorical gap and a stylistic technique in the poem Al-Hadirah. The repetitive structure of the poem highlights many crucial and significant issues such as women traveling by camel (Tha'inah), the horizons of male astonishment, the tribe and time influence, the practical working self and the mythical experience.

Keywords: Repetitive Structure, Horizon, Ainiat Al-Hadirah.

* Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Hashemite University, Jordan. Received on 13/10/2014 and Accepted for Publication on 16/12/2014.